X 1976

3 4 6

ТУ 19–32–73

8

5

ДИАФИЛЬМ

05–2–251


МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТР



Вторая часть этого фильма посвящается истории МХАТа после Октября. Рассказывает доктор искусствоведения Марианна Николаевна СТРОЕВА.

1917–1974 гг.



Революция пролегла как глубокий рубеж в судьбе Художественного театра. Старые русские художники поначалу растерялись, не сразу поняли величие свершившегося переворота.

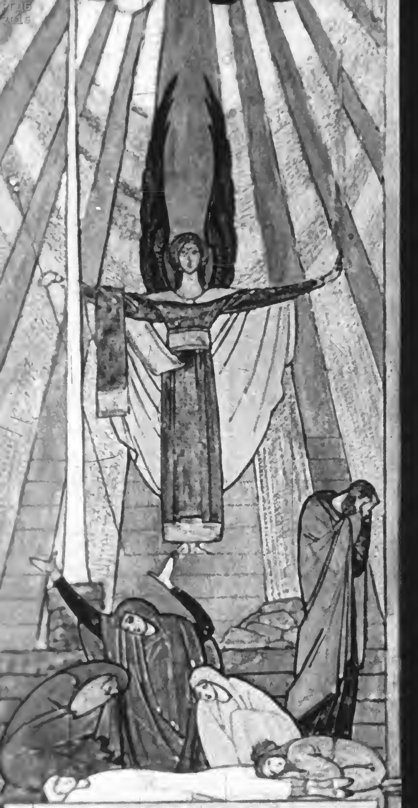


Нужно было время, чтобы пережить и осознать события, прийти к органической внутренней перестройке прежнего мировоззрения и метода.

Правда, новый зритель сразу принял старые мхатовские спектакли. Давняя мечта художественников о подлинной общедоступности театра была близка к осуществлению.

В первые годы революции В. И. Ленин говорил А. В. Луначарскому: *„Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, это, конечно, Художественный театр“.*





Первые сезоны театр молчал. Внутри кипела большая работа, репетировались пьесы Толстого, Блока, Тагора, Байрона.

Но первый спектакль вышел на сцену только в 1920 году. Это была мистерия Байрона „Каин“, задуманная Станиславским как трагедия первого богоборца на земле, как философское раздумье о противоречиях братоубийственной войны.
Статичные, отвлеченные формы монументального зрелища не отвечали динамике и остроте современной жизненной ситуации.







Более близкие контакты с современностью устанавливала новая постановка **„Ревизора“** с великолепным Хлестаковым, которого играл актер 1-й студии МХТ Михаил Чехов. Тема массового психоза, превращающего ничтожное лицо в лицо значительное, разворачивалась с угрожающей, фантасмагорической силой.



Два года (1922—1924) Художественный театр гастролировал за рубежом — в городах Западной Европы и Америки. И вновь поездка его превратилась в триумфальное шествие русского сценического искусства.





А в это время в Москве активно работали его драматические и музыкальные студии. Евгений Вахтангов ставил **„Принцессу Турандот“**, Михаил Чехов играл Гамлета, а Немирович-Данченко осуществлял в своей музыкальной студии постановку **„Лизистраты“**.

Вернувшись на родину, Художественный театр принял к постановке сразу несколько классических и современных пьес. Были привлечены молодые талантливые писатели, которым театр заказал новые пьесы. Так началась его внутренняя перестройка.

М. Булгаков

Вс. Иванов

Л. Леонов

В. Катаев

Ю. Олеша



Градобоев—
М. Тарханов.





Курослепов—
В. Грибунин.





Хлынов—
И. Москвин.



Первой новаторской постановкой стало „**Горячее сердце**“ Островского. Прощаясь с „немытой Россией“, Станиславский предлагал здесь беспощадный сатирический срез русского национального характера: обобщенные образы градобоевщины, курослеповщины, хлыновщины – тишайшая подлость, беспробудная тупость и хамское безобразие – сталкивались на сцене. Этим спектаклем театр соединял искусство „стариков“ с поисками молодежи и одновременно давал бой „левому“ театру, все эти годы хоронившему старые реалистические традиции МХАТа.

Подлинное рождение второго, послеоктябрьского поколения актеров МХАТа произошло на спектакле **„Дни Турбиных"**. Пьеса Булгакова, которая вызвала тогда резкие споры в критике и которую театр упорно отстаивал, дала ему возможность прикоснуться к острым проблемам неминуемой гибели „белой идеи" и принятия революции в среде русской интеллигенции.



Алексей Турбин—Хмелев.



Лариосик—Яншин.



Мышлаевский—Добронравов.



„Дни Турбиных" недаром называли „второй „Чайкой" Художественного театра. Здесь действительно произошло возрождение традиций Чехова, спектакль пленял своей психологически утонченной, лирической атмосферой.





Фигаро—Баталов.



Яркими, солнечными красками засветилась сцена театра во время представления комедии Бомарше **„Безумный день, или Женитьба Фигаро“.** С помощью художника Головина Станиславский создал нарядный, веселый спектакль, в котором торжествовала идея революции как праздника для народа. Фигаро и Сюзанна побеждали графа Альмавиву не с помощью насилия, а с помощью ума, жизнерадостной энергии и верности.

К 10-летию Октябрьской революции театр подготовил спектакль о гражданской войне сибирских партизан с остатками белогвардейцев, откатывающихся к Владивостоку.

Художник В. Симов



**Пеклеванов—Хмелев,
Вершинин—Качалов.**

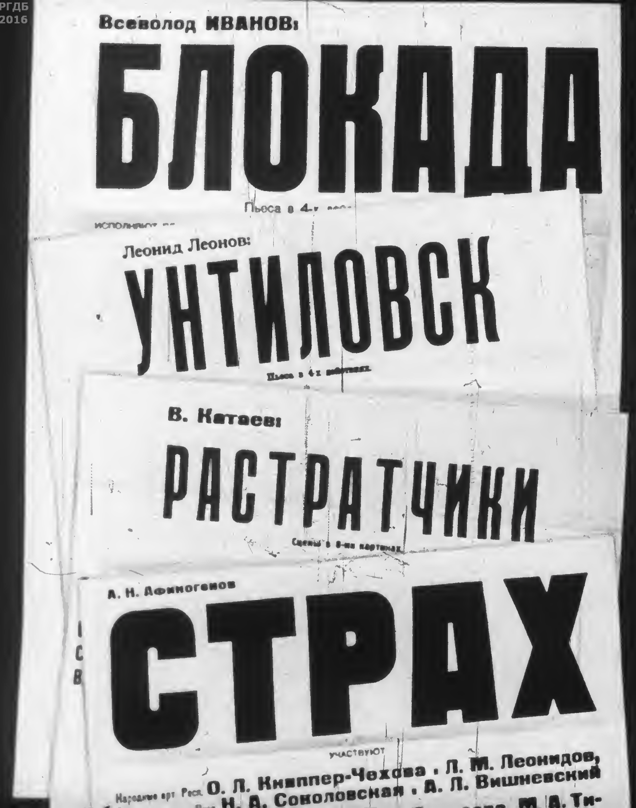
В пьесе Вс. Иванова **„Бронепоезд 14-69“** театр привлекало точное, документальное знание жизни.



Васька Окорок—
Баталов.

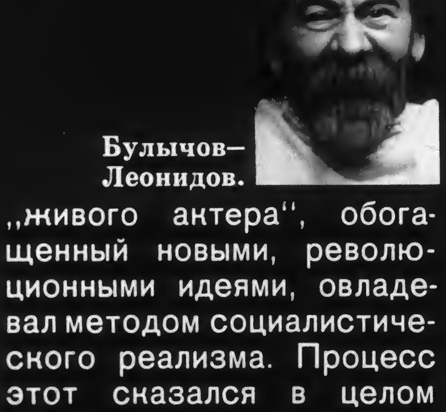
Кульминацией спектакля стала сцена на крыше полуразвалившейся деревенской колокольни, где партизанская масса, вместо того чтобы чинить самосуд над пленным американцем, находила с ним общий язык. Васька Окорок в красной рубашке взмывал, как знамя, над толпой, произносил одно только слово: „Ленин!"—и начиналось братание. Так открывался гуманистический смысл революции.

Пресса писала, что с **„Бронепоездом 14 - 69"** МХАТ прочно встал на рельсы советского театрального искусства.



Театр органически и по-своему пришел к глубокому принятию идеи революции. За короткий срок он поставил много новых советских пьес— **„Блокаду“** Вс. Иванова, **„Унтиловск“** Леонова, **„Растратчиков“** Катаева, **„Страх“** Афиногенова, **„Хлеб“** Киршона,—с разных сторон пристально всматриваясь в сложные процессы перестройки человеческой психологии.

30-е годы в жизни Художественного театра стали годами расцвета. Театр



Булычов—Леонидов.

,,живого актера", обогащенный новыми, революционными идеями, овладевал методом социалистического реализма. Процесс этот сказался в целом цикле горьковских постановок театра, вершиной которых стал спектакль ,**Враги**".



Достигаев—Грибов.



Булочник Семенов («В людях»)—Тарханов.



И „старики“ МХАТа—Качалов, Книппер-Чехова,—и молодые актеры—Грибов, Болдуман, Хмелев, Тарасова—соединяли правду *„жиз-*



ни человеческого духа“ с политической тенденциозностью. В эту пору МХАТу было присвоено имя Горького.

Полина—
Книппер-Чехова,
Захар Бардин—
Качалов.



Особенно плодотворной была в эти годы работа над произведениями русской классики. Каждый спектакль становился широким эпическим полотном, в котором раскрывалась *„судьба человеческая, судьба народная“*.

Немирович-Данченко занялся инсценировками романов Толстого.



В „**Воскресении**" театр пристально и сочувственно исследовал историю нравственного возрождения Катюши Масловой, а не князя Нехлюдова, к мучениям совести которого относился скептически, высмеивая и лживое светское общество, и равнодушный неправый суд.

Катюша Маслова — Еланская.



Анна Каренина — Тарасова.

„Анна Каренина" была новым шагом в познании Толстого. Сквозным действием спектакля становилась катастрофа, происшедшая с Анной Карениной. Образ Каренина в остром и глубоком исполнении Н. Хмелева превращался в огромный зловещий символ холодной, бездушной и злой машины, ломающей живые человеческие души.



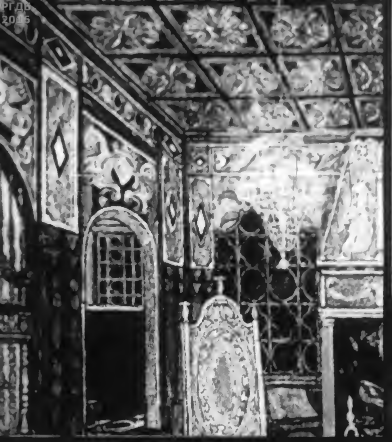
Каренин — Хмелев, 1937 г.





Собакевич—
М. Тарханов.









Отелло—Леонидов. Эскиз А. Головина.

В эту пору зарубежная классика редко ставилась на сцене МХАТа. Все внимание, все усилия были отданы судьбам родной русской земли и русского характера. Но в 1930 году Станиславский вновь—через 20 лет после „Гамлета“—взялся за постановку Шекспира. Гениальный режиссерский план „Отелло“ должен был раскрыть трагедию доброго человека в злом мире. Но из-за болезни Станиславский не смог сам поставить спектакль, и замысел оказался до конца не осуществленным.

Трагедийные спектакли, требующие от актера высокого накала страстей, редко удавались театру. Простая, естественная, земная манера исполнения чуждалась декламации и пафоса.

Зато в произведениях комедийных мхатовские актеры всегда обнаруживали острую характерность, мягкий, человечный юмор и точное чувство стиля автора. Эти качества отличали блестящие постановки диккенсовского „Пиквикского клуба" и „Школы злословия" Шеридана.



«Школа злословия» Леди Тизл и сэр Тизл— Андровская и Яншин



Людовик—Болдуман,
Мольер—Станицын.



Интересно и драматично протекала работа над пьесой М. Булгакова **„Мольер" („Кабала святош").** Станиславский настаивал на том, что театр должен показать образ гениального художника, раздавленного деспотической властью короля.

Булгаков же не собирался писать гения—он видел Мольера простым человеком, который вынужден унижаться перед властью.

Споры между режиссером и драматургом завершились тем, что фигура Мольера отступила в тень перед мощным образом короля, и спектакль не смог удержаться на сцене МХАТа.

Последняя режиссерская работа Станиславского, завершенная его учеником М. Кедровым, тоже была посвящена Мольеру — его гениальному **„Тартюфу"**. Разрабатывая новый метод своей системы актерской игры — метод физических действий,— Станиславский строил будущий спектакль как стремительно развивающуюся историю Оргона, наивного и доверчивого человека, фанатически преданного ложной идее.

Глубокая по мысли и блестящая по форме, актерская работа В. Топоркова в роли Оргона стала живым памятником искусству Станиславского.



Тартюф — Кедров,
Оргон — Топорков.



Последней классической работой Немировича - Данченко была чеховская пьеса. Только спустя 40 лет после первой постановки старый режиссер решился заново поставить **„Три сестры"**.

1940 г.



В спектакле были заняты лучшие актеры второго поколения.



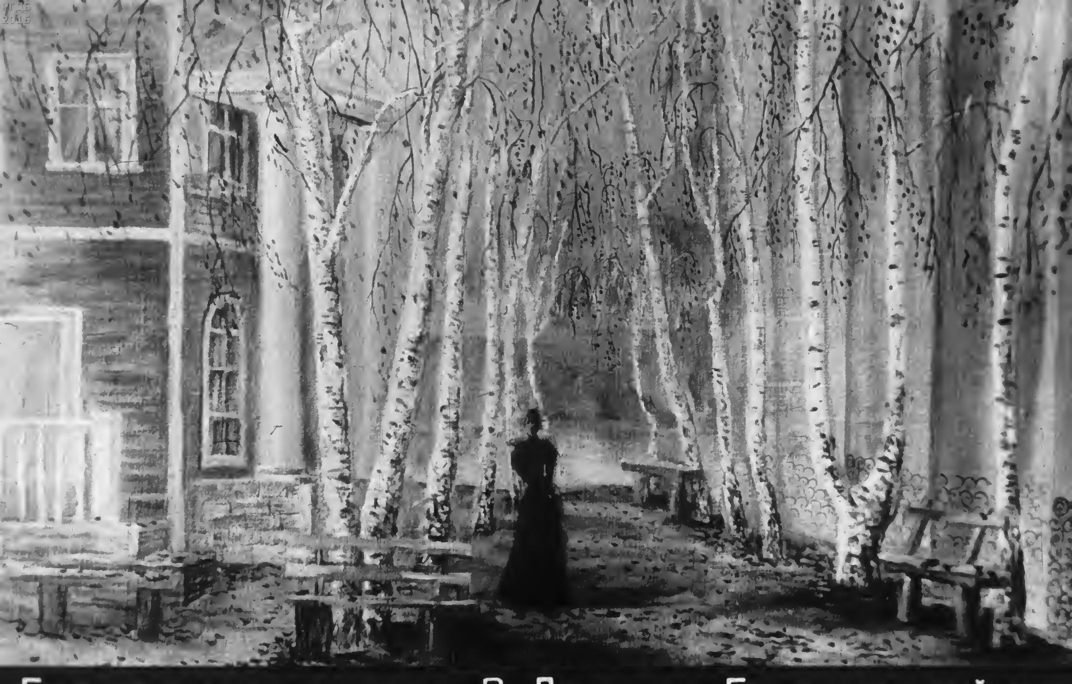
Чебутыкин—
Грибов.



Тузенбах—
Хмелев.



Соленый—
Ливанов.



Был приглашен художник В. Дмитриев. Его знаменитый эскиз к „**Трем сестрам**“ стал своеобразной лирической формулой чеховской пьесы.



Немирович-Данченко ставил „**Три сестры**“ как свое духовное завещание, свободно перекидывая мост из прошлого в будущее. Спектакль, очищенный от быта, решенный в стиле „мужественной простоты“, звучал как поэтический гимн достоинству русской интеллигенции, способной подняться над своим горем, притеснениями и потерями и выстоять, несмотря ни на что...

Ольга—Еланская. **Ирина—Степанова.** **Маша—Тарасова.**



Современная тема в конце 30-х годов была наиболее интересно представлена постановкой пьесы А. Корнейчука **„Платон Кречет“** и пьесы Н. Вирты **„Земля“**.
В обоих спектаклях ярко развернулось простое, человечное и социально точное дарование Б. Добронравова, создавшего масштабные образы хирурга Платона Кречета и коммуниста Листрата.

Платон Кречет— Добронравов.



Но по-настоящему серьезной и значительной современная тематика МХАТа стала в годы Великой Отечественной войны. Еще до войны Немирович-Данченко начал репетиции пьесы Н. Погодина **„Кремлевские куранты“**, где впервые на сцене МХАТа должен был быть воссоздан образ В. И. Ленина. Роль В. И. Ленина исполнял актер А. Грибов. В центре спектакля, впервые показанного в 1942 г., стояла судьба старого русского интеллигента — инженера Забелина, которого с трагической проникновенностью играл Н. Хмелев.

В тяжелые дни войны МХАТ, находясь в эвакуации, поставил остро публицистическую пьесу А. Корнейчука **„Фронт“.** О простых русских людях, мужественно сражавшихся на фронте и отдавших за Родину свои жизни, рассказывал спектакль **„Русские люди“** по пьесе К. Симонова. Театр поставил спектакль строго и скупо. В сдержанной манере, лишенной внешнего пафоса, играли Добронравов Сафонова и Грибов Глобу.



«Фронт». Горлов— И. Москвин



«Русские люди». Сафонов— Б. Добронравов.



Глоба— А. Грибов.



В том же 1943 году был показан спектакль о мирных, предвоенных трудовых буднях бурильщиков нефти— **„Глубокая разведка“** А. Крона. Но схватка наивного энтузиаста Мориса (Топорков) с ловким приспособленцем Мехти (Прудкин) достигала такого драматического накала, что казалась настоящим воинским поединком.



«Последние дни».
Битков—Топорков,
Никита—Орлов.

Во время войны театр серьезно работал над исторической тематикой и над классикой. С большим успехом была поставлена новая пьеса М. Булгакова о Пушкине **„Последние дни“**. Пьеса Островского **„Последняя жертва“** демонстрировала великолепное мастерство старых актеров МХАТа, и прежде всего И. М. Москвина, превратившего традиционный образ богатого купца Флора Федулыча Прибыткова в фигуру умного и тонкого психолога.



Прибытков—
Москвин.



После войны наступила новая трудная полоса в жизни Художественного театра. Ушли из жизни его основатели. Один за другим уходили его великие „старики"—Качалов, Москвин, Тарханов, Леонидов, Лилина...



Руководство осиротевшим театром принял на себя Н. П. Хмелев. Он и Добронравов держали на себе весь репертуар. Оба они в очередь, каждый по-своему, играли теперь роль царя Федора.

Царь Федор—
Хмелев.

Царь Федор—
Добронравов.



В это время театр пригласил режиссера А. Д. Попова поставить пьесу А. Н. Толстого **„Трудные годы“**. Роль Ивана Грозного должен был исполнять Хмелев. Репетиции подходили к концу, Хмелев играл с огромной отдачей сил. Генеральная не была закончена—актер умер на сцене в гриме Грозного.





Режиссерскую коллегию возглавил М. Н. Кедров. В 1947 году он осуществил новую постановку чеховского **„Дяди Вани"**. По глубине проникновения в пьесу спектакль этот намного уступал **„Трем сестрам"** Немировича-Данченко,

хотя и следовал его открытиям. Только один Добронравов, преодолевая сложившуюся традицию, поднялся к вдохновенному раскрытию трагической судьбы Войницкого.

Но спустя короткий срок Добронравов тоже умер на сцене, играя роль царя Федора.



Поредевшая труппа театра переживала тяжелую пору. К постановке принимались пьесы, явно не отвечавшие высоким художественным требованиям, прежде всегда сохранявшимся в театре благодаря высокой культуре коллектива. Ставились серые, спекулятивные произведения, дискредитировавшие подлинные традиции Станиславского и Немировича-Данченко. Это приводило к постепенному упадку искусства МХАТа.

Только отдельные, редкие спектакли продолжали сохранять высокий творческий потенциал. В 1951 году М. Н. Кедров поставил комедию Л. Н. Толстого **„Плоды просвещения“**, показав подлинное мастерство в реализации метода действенного анализа пьесы и роли, завещанного Станиславским.

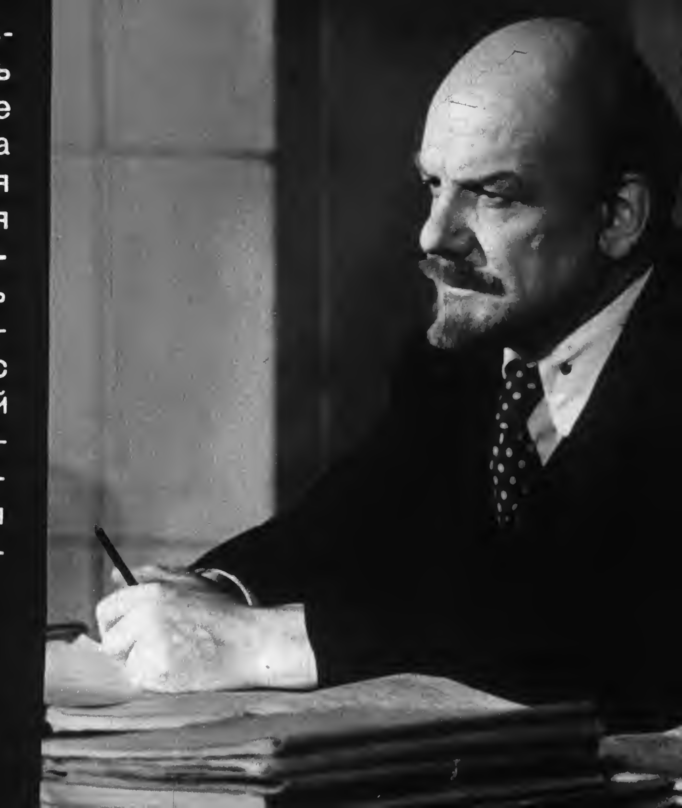


Проф. Кругосветлов — Топорков. «Плоды просвещения».

«Мария Стюарт». Елизавета — Степанова.



Оживление в деятельности театра началось во второй половине 50-х годов, когда была осуществлена новая сценическая редакция спектакля **„Кремлевские куранты“**. Роль В. И. Ленина, сыгранная Б. Смирновым с большой патетической силой и мягкой человечностью, стала подлинным событием для всего советского театра.



Ленинская тема была развита и продолжена в постановке последней части погодинской трилогии о Ленине — „**Третья, патетическая**". Здесь речь шла о предсмертных годах жизни Ленина, о внутрипартийной борьбе и об истинном понимании ленинского гуманизма. В образе Ленина (в исполнении Б. Смирнова) проступили теперь глубокие драматические черты.



Позже ленинская тема была заново осмыслена театром в работе над пьесой М. Шатрова **„Шестое июля“**. Опыт документальной драмы, оперирующей стенограммами, письмами, приказами и другими историческими материалами, связанными с событиями левоэсеровского мятежа 6 июля 1918 года, оказался удачным и дал возможность режиссеру Л. Варпаховскому поставить исторически точный и драматически напряженный спектакль.

Березкин—Орлов,
Тимоша—Губанов.





Академик Дронов—
Орлов.

Среди многих поверхностных, серых произведений, поставленных в приземленной, бытовой манере, выгодно выделялась **„Золотая карета"** Л. Леонова. Это был тот случай, когда углубленный психологизм леоновских персонажей помог напомнить зрителям лучшие годы жизни театра. Такой же серьезный, глубинный подход к роли обнаружил В. Орлов в работе над образом академика Дронова (**„Все остается людям"** С. Алешина).



Особенно заметный урон чувствовался тогда в работе над классикой. Ставил ли театр чеховскую **„Чайку“**, инсценировку **„Братьев Карамазовых“**, **„Егора Булычова“**, **„Ревизора“**, снова **„Чайку“**, **„Нахлебника“** или **„Село Степанчиково“** — они привлекали отнюдь не новым режиссерским решением, не современным прочтением классики, а лишь частными актерскими удачами, какими были, например, яншинские образы Сорина в **„Чайке“** и Кузовкина в **„Нахлебнике“**.

Новые грани характеров раскрывали Б. Ливанов в образе Егора Булычова и А. Грибов в образе Фомы Опискина из **„Села Степанчикова“.**



Фома Опискин — Грибов.



Булычов— Ливанов.



Патрик Кемпбел— Степанова.

Бернард Шоу— Кторов.

На общем фоне ярко выделялся дуэт прекрасных актеров—А. Степановой и А. Кторова—в спектакле **„Милый лжец“** Д. Килти.



А. К. Тарасова,
О. Н. Андровская,
А. Н. Грибов,
М. И. Прудкин.

Случилось так, что единый режиссерский театр, театр Станиславского и Немировича-Данченко, ставивших всегда целостные сценические произведения, превратился постепенно в театр отдельных крупных актерских индивидуальностей.



Необходима была решительная перестройка всей внутренней жизни театра. И тогда „старики" пригласили своего ученика, создателя театра „Современник" молодого режиссера О. Ефремова возглавить Художественный театр.

Обновление театра началось с репертуара: на его сцену был затруднен доступ ремесленнической драматургии, стали ставиться пьесы тех авторов, которые по своей манере были МХАТу близки.



А. Володин. «Дульсинея Тобосская», 1971 г.



М. Рощин. «Валентин и Валентина», 1971 г.



Виктор Лагутин— Расцветаев.



Свежим ветром пахнуло со сцены театра, когда раскрылся занавес спектакля „**Сталевары**" (пьеса Г. Бокарева). Сюда словно был перенесен современный мартеновский цех с полыханием плавки в печах, с плакатами по технике безопасности, с сегодняшними его проблемами.



Петр Хромов— Евстигнеев.

«Помни, к человеку нет запасных частей!»—как бы говорил театр, разбираясь в конфликте, вспыхнувшем в бригаде сталеваров.



Давно не слышал зрительный зал Художественного театра такого веселого смеха, как на спектакле **„Старый Новый год“** (пьеса М. Рощина).

Давно не видели зрители такого слаженного, высоко профессионального актерского ансамбля, как на спектакле **„Соло для часов с боем“** (пьеса М. Заградника), в котором заняты О. Андровская, М. Яншин, А. Грибов, М. Прудкин и В. Станицын.





Вместе с М. Болдуманом, прекрасно играющим великого испанского художника Гойю в спектакле **„Сон разума“** А. Вальехо, „старики“ МХАТа показывают пример всему коллективу театра.



Новая жизнь театра еще только началась. Впереди — большие планы, замыслы и большие трудности. Театр — в пути. С надеждой ожидая от него высоких свершений, мы вспоминаем сегодня тот огромный, великолепный и нелегкий путь, который составил его непреходящую мировую славу.

КОНЕЦ

Художник Е. ЛЕХТ
Редактор И. БОГДАНОВА
Студия диафильм
Госкино СССР,
1974 г.
101 000, Москва, Центр,
Старосадский пер., д. № 7
Черно-белый 0-20
Д-371-74 Т18003